Schüler würden, nachdem sie ungefähr dieselbe Zeit auf diese modernen Sprachen verwendet haben, wie jetzt dem Latein allein gewidmet wird, und dann das Sprachstudium überhaupt aufgeben, immerhin eine oder zwei moderne Sprachen erlernt haben, deren Kenntnis für sie von praktischem Nutzen sein könnte."

Wir sehen aus dem Lehrplane und aus diesen Auseinandersetzungen Franklins zur Genüge, dass seine „Englische Schule" weiter nichts sein sollte und konnte als ein Hülfsinstitut beim Selbststudium oder allenfalls eine Fortsetzung desselben, und zwar zu rein utilitarischem Zwecke, nur den praktischen Nutzen einer solchen Bildung für das Individium und durch dieses für die Allgemeinheit im Auge haltend.

Fassen wir Franklins Bildungsmittel zusammen, so haben wir: Selbststudium, Selbsterziehung, Bücher, Geschäft, Fabriken, Bibliotheken, gelehrte Gesellschaften, Natur und endlich die Menschenseele, fähig, dieses alles zu erfassen und dem praktischen Nutzen dienstbar zu machen, alles aber nur für das Individium berechnet und jegliche vermittelnde Einmischung des Staates von vornherein ausschliessend.

Und doch, lesen wir Franklins Selbstbiographie, so finden wir bald hier und bald dort einen Götterfunken des Ideales inmitten des auf den ersten Blick undurchdringlichen Dunkels des Utilitarismus — ein Zeichen, dass Franklin, trotzdem er, wieder wie Sokrates, den Wert des Schönen und Guten nur dann zugestand, wenn es zugleich Nutzen bringt, denn doch einen dauerhaften Stein zu dem Gebäude der Jugenderziehung angebracht, den unterschätzen oder gar herausreissen zu wollen wir uns recht sehr hüten sollten. Fügen wir lieber diesen Teil seines Wirkens allem dem hinzu, was er mit seinem Ausspruche meinte: „Es ist unglaublich, wie viel Gutes ein einziger Mann tun kann, wenn er es sich zur Lebensaufgabe macht und sich durch nichts davon abbringen lässt."

Sudermann und Hauptmann. *)

(Für die Monatshefte.)

Eine Buchbesprechung.

II.

Wenn in ganz Deutschland darüber abgestimmt würde, wer der grösste Bühnenschriftsteller der Gegenwart sei, so würde Hauptmann mit

---

Studies in Modern German Literature.

* Sudermann—Hauptmann—Women Writers of the Nineteenth Century. By Otto Heller, Ph. D., Professor of the German Language and Literature in Washington University, St. Louis. Ginn & Company, Boston, New York, Chicago, London.

einer bedeutenden Majorität aus dem Wettstreite hervorgehen. Otto Heller schliesst sich der Ansicht der Mehrheit an, jedoch mit einer gewissen Beschränkung. Er sieht in Hauptmann nicht den grösseren Dramenschreiber, wohl aber den grösseren Dichter. Als dramatischer Dichter zeigt Hauptmann verschiedene Gebrechen. Seine Charaktere sind stationär, wenn sie auch, dank der ausgezeichneten Auffassungsgabe Hauptmanns, dem Leben nachgezeichnet sind. Diese Lebenswahrheit nimmt anfänglich für sie ein, aber das Interesse erlahmt, weil sie der inneren Entwicklung entbehren. Sie sind nicht wie bei Sudermann die Vertreter von Ideen; sie haben das Gebrechen, zu individuell zu erscheinen, wo die anderen vielfach zu typisch gehalten sind. Das Richtige liegt auch hier in der Mitte.

Wahre Künstlernatur lässt sich Hauptmann nicht absprechen; schon in früher Jugend zeigte er sie, mehr im Suchen nach dem künstlerischen Ideal als wie in der Betätigung desselben. Noch in den Universitätsjahren war er sich im unklaren, ob er Bildhauer oder Literat werden sollte, und so zersplitterte sich seine Tätigkeit nach beiden Zielen hin. Später glaubte er zum Schauspieler berufen zu sein. Der unvollkommene Erfolg dort, der ausgesprochene Misserfolg hier, hatten das Gute, dass sie Hauptmann auf das Gebiet lenkten, auf welchem er in souveräner, wenn auch nicht unbestrittener Künstlerschaft wirken durfte. Eine in sich abgeschlossene und abgeklärte Künstlernatur ist Hauptmann freilich nicht, nicht einmal eine Individualität im strengen Sinne des Wortes; man müsste denn zweien Künstlerindividualitäten, die fast unverbunden in ihm wohnen, abgesonderte Berechtigung geben. Zwei Seelen wohnen auch in seiner Brust, aber sie durchdringen sich ebensowenig als in seinem Glockengiesser Heinrich; jede schreitet für sich allein einher und gewinnt erst Leben, wenn sich die andere für eine Zeit sozusagen zur Ruhe gesetzt hat. Es wohnt in Hauptmann eine eminente lyrische Kraft, die ihn zu einem wirklichen Dichter macht. Als Lyriker schafft er Dramen, welche als solche angreifbar, als Dichtungen von grosser Schönheit sind; als Realist schafft er Dramen, welche als solche wirksam, vom Standpunkt der reinen Schönheit zu verwerfen sind.

Schon aus diesem Gegensatze ergibt sich die Scheidung seiner Dramen in zwei Klassen: Es sind die nach dem naturalistischen Rezept gefertigten Dramen, die besonders den Anfang seiner Laufbahn bezeichnen, und jene Dichtungen, in welchen er die Pfade des Naturalismus verlässt, um das wahre Heiligtum seines Genius zu betreten. In anderen Dramen erscheint das idealistische und das realistische Element häufig so innig verbunden, dass man sie füglich keiner der oben benannten Klassen zuweisen kann.

Von dem Drama „Vor Sonnenaufgang", welches 1889 unter den Auspizien der Freien Bühne aufgeführt wurde, datiert Hauptmanns Ruhm. Bewunderung und Entrüstung teilte das Publikum in zwei streitende Lager. Prädisposition und erbliche Belastung spielen in Hauptmanns Dramen eine ungebührlich grosse Rolle. So wird im „Friedensfest" das scheinbar unabwendbare Schicksal einer Gruppe pathologisch prädisponierter Individuen geschildert, die als Familie zusammengeworfen sind. Der Titel ist Ironie; dem äusserlichen Frieden steht der Brandweinteufel, den Hauptmann in diesem wie in anderen Dramen in krassen Farben schildert, im Wege.

Einen Fortschritt gegen die zwei genannten Dramen, besonders in technischer Hinsicht, zeigen die „Einsamen Menschen." Den Grundton des Stückes bildet die Dissonanz eines Mannes zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen den Pflichten als Sohn und Gatte und dem Rufe der inneren Stimme. Dissonanzen dieser Art sind dramatischer Natur; undramatisch ist die Auflösung, die Hauptmann ihr gibt. Wo ihm weitere Mittel zu einer solchen fehlen, stellt sich der Selbstmord als „deus ex machina" ein.

Wiederum ertönt das hohe Lied vom Schnaps im „Kollegen Crampton". Den Höhepunkt aber der naturalistischen Dramen Hauptmanns bilden die „Weber". Es ist die Tragödie des Hungers und der Verzweiflung. Hier hat der Dichter aus der traurigen Geschichte seiner engeren, schlesischen Heimat geschöpft, der er auch Dialekt und Lokalfarben entlehnt. Was er schildert, hat sich in ähnlicher Weise im Jahre 1844 zugetragen. Die „Weber" sind ein Drama ohne Helden, falls nicht das geknechtete, von seinen Herren ausgesaugte Arbeitsproletariat hinlänglich als solcher bezeichnet werden kann. Der humanitäre Hintergrund, die Kraft Sympathien zu erwecken, verbunden mit einer lebendigen Realistik, verschafften diesem Drama einen weitreichenden und nachhaltigen Erfolg.

In „Hannele" tut Hauptmann den ersten Schritt in das idealistische Reich, den er noch einmal und mit noch grösserem Erfolge in der „Versunkenen Glocke" wiederholt. Im Märchendrama liegt Hauptmanns Stärke; hier ist er unbeschränkter Herr, hier findet er auch unter seinen sonstigen Gegnern fast nur Bewunderer, während es lediglich die Anhänger des rohen Naturalismus sind, die ihrem zugeschworenen Führer den zeitweiligen Abfall von der Fahne ihrer Partei nicht verzeihen können. Der Hang zum Idealismus und einer von des Gedankens Blässe unangekränkelten Romantik liegt im deutschen Blut. Was Paul Heyse sagt, ist Wahrheit: „Ihr möget immerhin mit der Mistgabel des Naturalismus die Sehnsucht nach dem Grossen und Schönen, Idealismus genannt, austreiben, sie wird stets zurückkehren." Die Vorliebe des Deut-

schen für das Märchendrama zeigt sich auch in der günstigen Aufnahme ähnlicher Werke anderer Autoren, beispielsweise des „Talisman" von Fulda, und in dem Gefallen an einfachen Opern, wie Humperdincks „Hänsel und Gretel", die in ihrer aus der Anschauung des Volkes schöpfenden Einfachheit eine Gegenwirkung zur Ekstase des Wagnerschen Operndramas bilden.

Ebenso wie „Hannele" ist auch die „Versunkene Glocke" kein Drama im engsten Sinne, wohl aber eine Dichtung von stellenweise hinreissender Schönheit. Ihr wahrer Wert liegt nicht in der weit hergeholten Symbolik, sondern in ihrer das deutsche Gemüt erwärmenden Innerlichkeit, in jener poetischen Atmosphäre, in welcher sie lebt und webt, und die uns ins romantische Land eines Fouqué und Eichendorff zurückversetzt. In dieser phantastischen Welt ergeht sich Hauptmann wie kein anderer moderner Dichter; keiner wenigstens hat es so verstanden, sie zu beleben. Wo aber der Dichter diese Grenzen überschreitet und es versucht, durch Symbole dem Wesenlosen Form zu geben, da verliert er sich selbst. Die Schwäche des Dramas, als solches und nicht als Dichtung betrachtet, liegt darin, dass uns Hauptmann von dem Übermenschentum des Glockengiessers überzeugen will. Heinrich soll, wie schon der Name anzudeuten scheint, ein Seitenstück zu Faust sein; während aber dieser wirklich Übermensch ist, macht Hauptmanns Held nur den Versuch dazu, an dem er scheitert. Nicht eine geistige und eine sinnliche Seele wohnen in seiner Brust, sondern die eines Would-be-Übermenschen und die eines Decadenzlers.

Mehr als in anderen Werken Hauptmanns weht durch die „Versunkene Glocke" ein Stimmungszauber, dem wir bei Sudermann nur in vereinzelnten Fällen, so in seinem „Johannisfeuer" begegneten. Hierin zeigt sich Hauptmanns lyrische Begabung im schönsten Lichte. Die enthusiastische Aufnahme, welche die „Versunkene Glocke" an allen deutschen Bühnen gefunden hat, zeugt für den Geschmack des Publikums, welches willig und zugleich willenlos jede Richtung mitmacht, die sich als ein Fortschreiten des Zeitgeistes manifestieren möchte, das sich aber schliesslich nur von dem überzeugen lässt, was es selbst empfindet, wie es Generationen vor ihm empfunden haben.

Im „Fuhrmann Henschel", dem Drama, welches unmittelbar auf die „Versunkene Glocke" folgt, ist Hauptmann zum Naturalismus zurückgekehrt, der durch den „furor poeticus" eine Zeitlang an die Wand gedrückt war. Er gibt eben nicht gern eine Methode auf, in welcher eine der stärksten Seiten seines Talents sich zeigt, nämlich seine unvergleichliche Beobachtungsgabe. Zu der literarischen Bedeutung der „Versunkenen Glocke" können sich weder der „Fuhrmann Henschel" noch die folgenden Dramen, wie „Michael Kramer" und „Rose Bernd" erheben. Während

das erste der drei genannten Dramen in Milwaukee wenigstens zu interessieren wusste, blieb bei den beiden anderen selbst der äussere Erfolg aus. Die Grundidee in „Michael Kramer" ist nicht neu; auch hier spielt der unfertige Künstler, der aus dem Zustand der Gärung nicht herausgelangt, die Hauptrolle. Michael Kramer ist dem Glockengiesser Heinrich und dem Kollegen Crampton geistig verwandt, den letzteren übertrifft er an Degeneration. „Rose Bernd", dramatisch gut aufgebaut, schreckt zurück durch den Einblick in das trostloseste, unversöhnbarste Elend. Eine Mischung von romantischem Idealismus und krassem Realismus ist der „Arme Heinrich", eine Wiederbelebung der schönen Erzählung von Hartmann von Aue. Dem modernen Autor blieb es überlassen, den Aussatz in seiner entsetzlichen Gestalt auf der Bühne ad oculos zu demonstrieren.

Es ist ein verhältnismässig noch junger Mann (Hauptmann ist 1862 geboren), der der deutschen Bühne eine so stattliche Reihe von Dramen geliefert hat. Wie viel lässt sich noch von diesem rastlos arbeitenden Talente erwarten, besonders wenn es wieder und endgültig die Bahn betritt, auf der es Werke von unbestrittener Schönheit geliefert hat. Ein grosses Verdienst muss den beiden Männern, denen diese Besprechung gilt, ungschmälert zuerkannt werden: es ist, dass sie in ihrem naturalistischen Bestreben die dramatische Kunst wieder mit dem Leben verbunden haben. Im Nationalbewusstsein des deutschen Volkes nimmt das Theater heute dieselbe Stufe ein, die es unter den Griechen besessen hatte. Aus einem Platze der Unterhaltung wird es nach Schillerscher Idee eine Lehranstalt zur Vertiefung der Anschauung und Intelligenz. Von dem mächtigen Wogenschlag, der drüben das künstlerische und gesellschaftliche Leben mit sich fortreisst, sind hierzulande nur die äussersten und schwächsten Kreise erkennbar; von den vielfachen Wandlungen, die die dramatische Kunst in Deutschland durchgemacht hat, weiss man hier nichts; das Alte würde neu erscheinen, das Neue vielleicht veraltet.

In gedrängter, zuweilen aphoristischer Form haben wir es versucht, aus dem Gedankeninhalte des Hellerschen Buches zu schöpfen. Wo wir, was übrigens nur mit grosser Vorsicht geschah, Eigenes hinzufügten, waren wir bestrebt, lediglich die Anschauungen des Autors weiterzuführen. Heller hat sein Buch in englischer Sprache verfasst, weil er besonders das amerikanische Publikum mit zwei der fesselndsten Erscheinungen in der modernen deutschen Literatur vertraut zu machen wünschte. Ob der Verfasser es nötig hat, betreffs des Stils und des sprachlichen Ausdrucks an die „traditionelle" Grossmut des amerikanischen Lesepublikums zu appellieren, erscheint uns zweifelhaft. Der Eindruck, den wir, freilich auch zu den „Fremdgeborenen" uns zählend, von der linguistischen Seite in Hellers Werk empfingen, war durchaus erfrischend. Heller findet stets den passendsten Ausdruck für seinen Gedanken, und wenn

ein solcher im „Webster" nicht zu finden ist, so bildet er ihn selbst mit gewinnender Kühnheit. Wir brauchen nur an solche Ausdrücke wie overmanship u. ä. zu erinnern. Über die Ausstattung und den Druck des Buches lässt sich nur Gutes sagen. Da der Autor noch nicht das Alter erreicht hat, wo er nach dem viel und unverdient ventilierten Ausspruche Dr. Oslers den Höhepunkt des Schaffens überschritten hat, und von der Notwendigkeit, sich chloroformieren zu lassen, weit absteht, so dürfen wir noch manches von seiner Feder erwarten; und wenn das Kommende so trefflich ist wie das vor uns liegende, so wollen wir gerne noch einmal beitragen, sein gerechtes Lob in den beschränkten Weiten, die diesen Blättern gegönnt sind, zu verkünden. *Oscar Burckhardt.*

Aus unseren Wechselblättern.

Die Pflege der Sprache des Schauspielers sollte auch für den Lehrer massgebend sein. Jeder Schauspieler trainiert sein Stimme, treibt Stimmhygiene, er muss sie treiben. Der Lehrer tut es selten. Wie behandelt mancher Lehrer seinen Kehlkopf, wie presst er beim Sprechen mit den Muskeln auf Nerven und Blutgefässe des Halses! Kein Wunder, wenn sich dann schwere Störungen des Nervensystems einstellen.

Hier kann der Schauspieler dem Lehrer viel nützen. Ein rechter Bühnenkünstler versteht seine Stimme zu meistern. Das sollte auch das Streben des Lehrers sein. Dazu gehört Selbstbeobachtung, und diese erlangt man nur durch Übung.

Das wichtigste ist, die Stimme zu lockern. Die fortwährende falsche Behandlung des Kehlkopfes hat die Stimme in falschen Geleisen festgefahren; sie ist hart geworden und nicht gewöhnt, anderen Intentionen als den hergebrachten zu gehorchen. Soll der Zwang aus der Kehle entfernt werden, so müssen Zwerchfell und Muskeln viel mehr in Tätigkeit treten. Die richtige Einteilung des Atmens, die möglichst grosse Füllung der Lunge bei jedem Atemzug, die Kunst, beim letzten Satz über dieselbe Menge Luft zu verfügen wie beim ersten: das sind weitere wichtige Punkte, deren Beachtung für den Anfang, aber auch für alle ferneren Übungen unerlässlich ist. Die Bildung der Vokale würde den Stoff zu solchen Übungen geben, wobei besonders dialektische Eigentümlichkeiten zu bekämpfen sind. Sehr viel Mühe verursachen weiterhin die Konsonanten, da hier körperliche Fehler oft die grössten Schwierigkeiten bereiten. Die Beschaffenheit der Zähne, vor allem der Schneidezähne, die Stärke und Stellung der Lippen, die Lage der Zunge, die Beweglichkeit der Kaumuskeln, der Nasenkanal, die Haltung des Kehlkopfes können ungeahnte Hindernisse beim Artikulieren bieten. Die rechte Beachtung von piano und forte, crescendo und diminuendo ist weiter anzustreben. Welch packende Gewalt übt eine solche geschickt durchgeführte Steigerung in der Rede des Arnold von Melchthal, in der Erzählung des befreiten Tell oder in dem Monologe Tells aus! Welch ungeahnte Wirkung erzielt ein Lehrer damit, wenn es sich um einen schwierigen Fall der Disziplin handelt; nur darf er das Kunstmittel nicht zu häufig anwenden. Dazu muss dann noch der Gefühlston treten, der hier den Schmerz, dort die Tatlust, dann wieder Verzweiflung, Resig-